

## Article

---

### « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique »

Frank Wagner

*Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 187-199.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501285ar>

DOI: 10.7202/501285ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# LEÇON 12 : ANATOMIE D'UNE RÉVOLUTION POST-EXOTIQUE

Frank Wagner

■ Ce titre, renchérisant sur celui de l'avant-dernier ouvrage en date d'Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, témoigne d'une volonté d'inscription dans la circularité de l'œuvre volodinienne : pour analyser pertinemment ce *système* narratif qui intègre en outre son propre métatexte poéticien, il me semble en effet nécessaire en quelque façon d'y pénétrer. C'est que plus qu'en une banale consécution de volumes échelonnés au hasard des parutions successives, l'œuvre en question tend à se constituer en monde (fictionnel) possible et pluriel, « doté de son histoire, de sa géographie, de sa musique et de sa littérature <sup>1</sup> ». Telle complétude revêt donc la forme d'un plein et d'un clos, dont l'analyse empirique doit au moins en partie transiter par une lecture empathique — ce qui ne veut pas forcément dire « sympathique ». Pour Volodine, « lire ne signifie pas seulement déchiffrer une partition inconnue, lire signifie aussi qu'il faut choisir son camp <sup>2</sup> ».

On le constate, cette somme « romanesque » en chantier permanent constitue une réfutation en acte de l'hypothèse structuraliste internaliste, qui veut, ou plutôt voulait, que le sens d'un texte ne fût en aucun cas recherché à l'extérieur de ses frontières : pour l'exégète volodinien, semblable position se révèle proprement intenable, dans la mesure

---

1 Jean-Didier Wagner, « Volodine, le post-exotique », 1998, p. 8. À propos de la musique de cet univers, Wagner signale, en note (*ibid.*, p. 9), la publication des « *Suites Volodine* de Denis Frajerman. CD chez Noise Museum. »

2 Propos recueillis par Jean-Didier Wagner (*ibid.*, p. 9). La nécessité de « choisir son camp » est en grande partie programmée par l'axiologie *conflictuelle* de l'univers volodinien, où s'affrontent militants égalitaristes et représentants du pouvoir capitaliste dominant ; conflit qui s'étend également à l'activité de réception de cette œuvre : « Si, par nature, il [le lecteur] penche du côté des écrivains, il les accompagnera en confiance, sans leur demander des comptes. S'il penche plutôt du côté de la police, il cherchera à son tour à décortiquer vainement le mystère des textes, et il entrera dans une logique d'interrogation et de violence faite au texte, puis aux narrateurs. ». On remarquera au passage que l'analyse universitaire est implicitement assimilée aux brutalités policières.

où il est confronté à un univers fictionnel en constante expansion, dont la tension dialectique constitutive entre dispersion et cohésion induit une caducité de la clôture textuelle, certes à chaque fois posée, mais toujours et simultanément déposée — « Chaque livre est une entité indépendante, mais, au fil des livres, on reconstitue un tissu de plus en plus solide <sup>3</sup>. » Ce paradoxe apparaît clairement lors de la recension critique de chaque nouvel opus dans la presse littéraire : en vertu des règles de cette économie de marché dont les narrateurs volodiniens dénoncent la tyrannie, les journalistes sont contraints de présenter le nouveau texte de façon autonome pour en favoriser la vente, puisque le livre est aussi un objet de consommation. Mais le paramètre mercantile, s'il apparaît nécessaire, n'est pas à leurs yeux suffisant, et la plupart des chroniqueurs s'efforcent conjointement d'étendre leur compte rendu à l'ensemble de l'œuvre.

Ce sont les tenants et les aboutissants de cette œuvre composite mais non moins cohérente que je me propose d'examiner ici, sous les apparences d'une *anatomie de la révolution post-exotique*, dans l'espoir d'en dégager les implications esthétiques aussi bien qu'épistémologiques.

### **L'œuvre en chantier**

Dans le lexique des constructions navales, on distingue les *œuvres vives* d'un navire, c'est-à-dire la partie de la coque qui se situe au-dessous de la ligne de flottaison, des *œuvres mortes*, la partie émergée. Ce distinguo idiolectal me fournira ici une métaphore littéraire : les œuvres mortes désigneront ce qui, de l'œuvre en chantier, est immédiatement visible pour tout lecteur linguistiquement compétent ; les œuvres vives ce qui, affleurant sous la surface du texte, implique la mise en œuvre de savoirs spécifiques, inégalement répartis pour des raisons variables selon les observateurs. Mais, bien sûr, compte tenu des inévitables fluctuations de l'étiage, il faudra aussi prévoir une zone mixte où, comme dans les diégèses de l'univers volodinien, mort et vif se révéleront interchangeables sinon indifférents.

### **Œuvres mortes : le métatextuel**

Écrivant après le « Nouveau Roman », Antoine Volodine comme la plupart des romanciers contemporains fait un usage intensif de ces procédures que l'on peut définir comme l'ensemble des moyens dont dispose un texte « pour assurer *dans son corps même* la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs <sup>4</sup> ». Ces stratégies, qui peuvent jouer indifféremment et parfois simultanément des ressources dénotatives et connotatives de la langue, sont désormais trop connues pour que je m'attarde à en proposer une typologie <sup>5</sup>. Pour les mêmes raisons, je ne m'appesantirai pas non plus sur telle

---

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », 1986, p. 77.

<sup>5</sup> Parmi les nombreux travaux consacrés à ces phénomènes, on pourra se reporter aux recherches menées par Bernard Magné (voir bibliographie). Voir également, de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, 1977, qui, comme son titre l'indique, traite plus spécifiquement des mécanismes d'enchâssement analogiques.

occurrence ponctuelle du métatextuel dénotatif (explicite) ou connotatif (implicite) dans telle séquence de tel texte précis de Volodine, ni même sur leurs habituelles conséquences dénudantes et à ce titre déréalisantes. Mieux vaut tenter de cerner les spécificités du métatextuel volodinien qui permettront alors de comprendre comment et pourquoi leurs implications excèdent de beaucoup la proclamation aujourd'hui banale, sinon galvaudée, de l'hyperlittérarité, voire de l'hyperfictivité du texte.

L'une des particularités marquantes de cet usage du métatextuel tient à sa fréquente localisation *péritextuelle*. Bien sûr, le corps même de chaque texte, conformément à la définition proposée par Bernard Magné, contient les habituelles procédures : figures d'écrivains en abyme (Katalina Raspe dans *Lisbonne, dernière marge*, Breughel dans *Le port intérieur*...), commentaires métalinguistiques, séquences métatextuelles de longueur, amplitude et fréquence variables apportant « une information, dénotativement et / ou connotativement, sur la scription du texte et / ou sur son écriture et / ou sur sa lecture <sup>6</sup> ». Mais l'invasion par le métatextuel de la zone stratégique (car frontalière entre texte et hors-texte) que constitue le péritexte me semble caractéristique de l'entreprise volodinienne en ce qu'elle contribue fortement à l'effraction de la clôture textuelle déjà signalée. Depuis ses marges, la provisoire entité textuelle étend les potentielles ramifications qui ultérieurement et rétroactivement serviront à la dissolution de ses frontières.

Pour autant, cette invasion spécifique du péritexte par les notations métatextuelles ne rompt pas abruptement avec les stratégies modernistes antérieures ; il s'agit plutôt du lieu d'une nouvelle tension. Ainsi, dans *Le port intérieur*, le dispositif intertitulaire <sup>7</sup> peut sembler au service d'une proclamation d'hyperlittérarité en ce qu'il affirme la mainmise du scripteur sur l'ordonnancement de son texte, conçu non comme donnée mais comme entreprise de textualisation, et dont les codes constitutifs sont de la sorte exhibés. Mais simultanément, sous le couvert de ces dénominations générales, les intertitres dénudent des codes (entremêlement du dialogisme, de l'onirisme, de la fiction...) spécifiques de l'univers volodinien. Plus spectaculaires, les intertitres de *Lisbonne, dernière marge* exacerbent cette tension et indiquent la voie de son dépassement : des formules comme « La multiplication des doubles dans l'œuvre d'Eva Rollnik », « Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie » ou encore « Shaggâ du retour d'Abdhalla, capitaine du rugissement de l'épée » ne se contentent pas de signaler la scription qui préside à l'architecture textuelle, elles énoncent un principe d'adéquation maximale de la fiction avec elle-même. Cette autotélicité repose sur le pouvoir performatif de la parole fictionnelle, qui crée ce qu'elle énonce : non seulement « gueux », « Ruches », « Grande-Nichée » et « Untermenschen », mais aussi « shaggâs », « narrats », « românces », « entrevoûtes », etc. L'invasion du péritexte par le métatextuel autorise ainsi l'élaboration *ex nihilo* d'une inédite cosmographie, portée de façon spectaculaire à l'attention des lecteurs en raison

---

6 Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité, *art. cit.* », p. 77.

7 Successivement : « Dialogue », « Fiction », « Carnet de bord », « Rêve », « Fiction », « Monologue », « Carnet de bord », « Fiction », « Monologue », « Fiction », « Fiction », « Rêve », « Monologue », « Fiction », « Monologue ».

même de la localisation stratégique de son énonciation. Mais bien sûr, il ne s'agit là que de la façade de l'édifice, de l'œuvre — au masculin, cette fois : titres d'ouvrages imaginaires, langues non répertoriées, théories de rhétorique inconnues, taxinomies littéraires inédites prolifèrent également dans le corps même du récit ; mais leur mise en évidence dans la zone mixte du péri-texte tend à leur conférer une importance et une évidence accrues.

Il faudra attendre l'année 1998 et la publication simultanée de *Vue sur l'ossuaire* et du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze pour assister à une reprise du procédé sous une forme systématique. Ainsi de la désignation générique de *Vue sur l'ossuaire*, qui se réclame de l'appartenance à un genre inédit, le *romance*, que l'ouvrage contribue simultanément à créer et à exemplifier. Ainsi de la triplification des pages de faux-titre, qui ne se contente pas de souligner l'architecture du volume mais pose de façon ambiguë le problème de son origine auctoriale : la première d'entre elles sacrifie aux normes éditoriales en vigueur, et consiste en une reproduction fidèle des indications de couverture — nom de l'auteur (Antoine Volodine) et spécification générique (*romance*) compris. La deuxième, si elle conserve la même disposition typographique et le titre, présente une double altération : *Vue sur l'ossuaire* (N.R.F., Gallimard) est ici attribué à Maria Samarkande, personnage des 25 premières pages, et sous-titré « éléments de claustrologie surréaliste ». De même pour la troisième et dernière, qui attribue l'ouvrage à Jean Vlassenko, personnage des pages 63 à 76 (2<sup>e</sup> partie), et le caractérise comme « aperçus de claustrologie post-exotique ». Cette multiplication des identités auctoriales, d'autant plus frappante pour les lecteurs qu'elle transite par une inscription sur un fac-similé de la célèbre et prestigieuse couverture de la collection « Blanche », réactive ainsi cette *pratique de l'hétéronymie* dialectisée dès *Lisbonne, dernière marge*. On comprend sans doute mieux la métaphore volodinienne du tissu, qui semble en outre renchérir sur celle de Roland Barthes qui lui est antérieure :

*Texte* veut dire *tissu* ; mais [...] nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait dans les sécrétions constructives de sa toile<sup>8</sup>.

Mais il ne s'agit plus seulement ici de la di(sso)lution d'un sujet réduit à une fonction énonciative, puisque la déperdition immanente est simultanément débordée par les implications transcendantes (supratextuelles) d'une pratique métalectique — dont la conséquence la plus troublante « est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique<sup>9</sup> » et, ici, vice-versa. En effet, dans la pratique narrative volodinienne, le tissu ne se borne pas à chaque texte conçu comme entité autonome, mais doit également être compris comme le réseau interrelationnel plus vaste, étendu de texte(s) à texte(s), qui confère sa cohérence à l'œuvre plurielle.

On vient de voir comment la dialectisation ponctuelle de la pratique hétéronymique et sa mise en œuvre récurrente assuraient l'établissement d'un lien interactif et pluri-voque

8 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973, p. 100-101.

9 Gérard Genette, *Figures III*, 1972, p. 245.

entre *Lisbonne, dernière marge* et *Vue sur l'ossuaire* ; mais c'est surtout *Le post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze* qui joue le rôle de pièce maîtresse dans le réseau supratextuel ainsi établi, qui le clôt pour en permettre le fonctionnement — comme on ferme un circuit électrique. Dépourvu de caractérisation générique pérertextuelle, l'ouvrage a déconcerté la critique au point qu'elle a pu parler à son propos d'essai, de traité, de manifeste, de poétique — ce qu'il pourrait difficilement être tout à la fois. Plus rigoureusement, il s'agit d'une fiction qui intègre sous une forme fragmentaire son propre métatexte pseudo-poéticien ; lequel à son tour peut s'appliquer aux précédentes fictions d'Antoine Volodine. Le récit des derniers jours du militant égalitariste Lutz Bassmann dans le quartier pénitentiaire de haute sécurité, assumé par une voix à l'origine locutive brouillée, est ainsi morcelé par des fragments d'une histoire littéraire du post-exotisme et de sa poétique, qu'il faudrait à leur tour décomposer en théorie des genres, histoire des idées, entreprise lexicographique, panorama intertextuel <sup>10</sup>.

Voilà pourquoi je parlai précédemment de *cosmographie* : en avançant le concept de post-exotisme, en en faisant l'historique, en l'analysant par un recours ironiquement dévoyé aux outils des principales sciences humaines, Volodine crée de toutes pièces un univers littéraire autonome, c'est-à-dire *ainsi autonomisé* et doté d'une cohésion maximale. Car l'originalité de la tentative réside précisément dans l'établissement d'un réseau interrelationnel constitutivement plurivoque, dont le principe transcendant rassemble et unifie non seulement toutes les fictions passées de l'écrivain mais encore ses textes à venir. Ainsi *Des anges mineurs*, paru en 1999, prend-il harmonieusement sa place (il s'agit d'un recueil de « narrats ») dans cette architecture en constante expansion, dont la forte clôture se révèle paradoxalement *aussi* gage d'ouverture — en raison de la capacité d'intégration qu'elle induit <sup>11</sup>.

C'est donc non plus seulement le texte mais aussi son propre métatexte intégré qui exploitent systématiquement les pouvoirs performatifs de la parole, d'où une forme inédite d'*auto-engendrement métacommenté* qui autorise une coïncidence optimale de l'œuvre avec elle-même. Optimale mais non pas pour autant absolue, car l'entreprise est fortement ironique, et ne saurait se limiter à l'imposition d'un « -isme » sur-numéraire. Ainsi, il est tentant de prendre Volodine au mot lorsqu'il affirme au cours d'une interview que « *Vue sur l'ossuaire* est mentionné parmi les romances dont Lutz Bassmann dresse la liste. On va donc avoir, avec ce petit livre, un exemple d'objet

---

10 Voici la liste de ces fragments, numérotés et présentés sous forme d'encadrés : « 1. Inventaire fragmentaire des dissidents décédés » (p. 14-16), « 2. Maria Clementi : " Des Anges mineurs ", *romance*, 1977 » (p. 21-23), « 3. La shaggâ » (p. 27-31), « 4. Le romance » (p. 37-43), « 5. Parlons d'autre chose » (p. 47-50), « 6. Les nouvelles ou entrevoûtes » (p. 54-57), « 7. Vocables spécifiques » (p. 59-62), « 8. Un murmure : " Breughel appelle Clementi " » (p. 66-69), « 9. Deux mots sur notre Bardo et son Thôdol » (p. 75-81), « 10. Du même auteur dans la même collection » (p. 86-108). À noter que ces fragments sont respectivement attribués à : anonyme, anonyme, Ingrid Vögel, Iakoub Khadjabakiro, Ellen Dawkes, Erdogan Mayayo, Lutz Bassmann, Elli Kronauer, Yasar Tarchalski, anonyme.

11 *Clôture*, car le concept de post-exotisme confère à l'œuvre volodinienne sa singularité et son autonomie, mais, au sein de l'ensemble ainsi défini, *ouverture*, car ce *work in progress* d'un type inédit non seulement autorise mais favorise l'intégration harmonieuse des productions post-exotiques à venir.

littéraire post-exotique <sup>12</sup> », et de confronter le texte à sa caractérisation « poéticienne ». La tentation est d'autant plus vive que la définition du române signale à l'attention lectorale des particularités formelles (entre autres) effectivement exploitées dans d'autres ouvrages de l'auteur. Ainsi du nombre 49, « nombre magique, nombre tantrique, très beau, autour duquel se construiront par la suite des dizaines d'ouvrages <sup>13</sup> », *Nuit blanche en Balkhyrie* comporte en effet 49 chapitres, *Des anges mineurs* constitue un recueil de 49 « narrats »... À première lecture, *Vue sur l'ossuaire* semble correspondre à la caractérisation du genre, dont il exemplifie les principales spécificités : « unité de sang », « non-repentir du narrateur », « mort du narrateur », « non-opposition des contraires », « oralité », « présence du lecteur <sup>14</sup> ». Mais on pourrait en dire autant de chacun des autres ouvrages de Volodine, pourtant banalement désignés comme « romans ». Quant aux impératifs formels, qu'on pourrait espérer mettre à contribution comme critère de vérification, ils se révèlent soit décevants :

Il n'existe pas de modèle canonique de române [...] Ce formalisme met en œuvre toutes sortes de formules, dont aucune n'est présentée comme étant la meilleure <sup>15</sup>.

Soit décourageants :

*Vue sur l'ossuaire*, attribué à Jean Vlassenko, est composé de deux parties rigoureusement symétriques, divisées en textes qui se répondent et comprennent le même nombre de mots, 1111, 777, 3333... <sup>16</sup>

Mais *Vue sur l'ossuaire* présente bien cette rigoureuse bipartition symétrique — à laquelle se borneront les lecteurs rebutés par un tel décompte fastidieux <sup>17</sup>. Pourtant, la lecture de l'ouvrage inciterait plutôt à une classification dans le sous-genre des « nouvelles ou entrevoûtes <sup>18</sup> », en raison même de sa symétrie structurale et de l'influence qu'elle exerce sur l'écriture-lecture du texte ; réticence d'ailleurs relayée, sinon confirmée, par une séquence métatextuelle de *Vue sur l'ossuaire* :

[...] Batyrsian alla s'asseoir derrière la table qui lui servait de bureau et commença à feuilleter *Vue sur l'ossuaire*, un des courts ouvrages en miroir que Vlassenko et Samarkande avaient écrits, une petite somme de narrats et de récits lunaires plutôt qu'un române [...] <sup>19</sup>.

L'adéquation du métatexte pseudo-poéticien et des catégories qu'il prétend définir n'est donc apparemment pas absolue, ce qui ne l'empêche pourtant pas, à quelques « clinamen » près, d'être globalement recevable. D'autant que les problèmes d'affiliation générique ne sont pas l'apanage de la cosmographie volodinienne — à quel genre appartient *La recherche du temps perdu* ?

12 Jean-Didier Wagneur, « Volodine, le post-exotique, *art. cit.* », p. 9.

13 Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, 1998, p. 41.

14 *Ibid.*, p. 37-43.

15 *Ibid.*, p. 40.

16 *Ibid.*, p. 41.

17 Toutefois, si les lecteurs consentent à ce travail de dénombrement, ils s'apercevront de la justesse des chiffres avancés par le narrateur volodinien. Pour discrète qu'elle soit, la contrainte n'en est pas moins présente.

18 Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 54-56.

19 Antoine Volodine, *Vue sur l'ossuaire*, 1998, p. 73.

## Œuvres vives

Cette laxité dans l'usage des procédures formalistes <sup>20</sup> permet de spécifier le positionnement esthétique d'Antoine Volodine : si l'usage de contraintes génératives, qui est, de surcroît, objet de commentaires métatextuels, peut inciter à un rapprochement avec l'Oulipo, le flou qui les affecte et transite par l'orchestration de leur cryptage évoque plutôt l'entreprise roussellienne. C'est qu'ici la contrainte, souvent invérifiable en raison de sa *discrétion*, n'est pas l'essentiel et ne saurait être valorisée au détriment des autres paramètres (notamment thématiques) constitutifs de la cosmographie. En outre, l'unicité de l'entreprise, explicitement posée comme autonome et marginale, dissuade de toute affiliation à quelque avant-garde historique.

L'écriture sous contrainte souple et indécidable, le principe de cryptage, la présence latente d'une intertextualité diversifiée n'en contribuent pas moins à structurer ces textes et celui qui, plus vaste, s'écrit entre eux : sous la surface textuelle plurielle affleure ainsi un ensemble de procédures signifiantes qui en conditionne la structuration cohésive, et en constitue les *œuvres vives*. Le recours à une intertextualité composite fournit sans doute la meilleure illustration du phénomène : la description poéticienne d'une écriture à contraintes, qui est actualisée ailleurs par un écrivain comme Jean Lahougue <sup>21</sup>, voisine avec des fragments d'inspiration surréaliste <sup>22</sup>, des références aux récits de science-fiction de Stanislas Lem <sup>23</sup> ou encore la réappropriation de topiques et de techniques qui convoquent l'ombre tutélaire de Borges <sup>24</sup>. Mais si dans les diégèses de cet univers

20 Dialectisée dans Antoine Volodine, *Un étrange soupir de John Untermensch*, 1999-2000, p. 141-148.

21 « Les majuscules par quoi commencent les six cent soixante-six paragraphes de *Igor Euwe* appelle *Igor Euwe*, de Jean Vlassenko, façonnent un sous-texte lyrique, formidable et déchirant, par lequel s'exprime la compagne torturée du narrateur principal. » (Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, op. cit., p. 41). Dans *Le domaine d'Ana* (1998), Jean Lahougue met en œuvre un procédé non pas identique mais similaire, puisque dans son roman ce sont les *médiales* (lettres centrales) des mots du huitième chapitre qui assurent l'écriture, paragrammatique et cryptée, d'un nouveau texte.

22 Par exemple, cet extrait du *Port intérieur*, 1996, p. 149 : « Chrysalides du troisième sommeil, regroupez-vous ! / Vie sauve pour toi, soldat, si tu dénonces un déserteur ! / Pour un pirate soumis à la torture, un village vitrifié ! / Incendiaires des lunes safranes, regroupez-vous ! / Enfant de la huitième armée, pends-toi avec ta ceinture ! / Incendiaire des lunes safranes, pends-toi avec ta ceinture ! » Les occurrences de la barre oblique dans cette citation correspondent à un alinéa dans l'original ; de plus, le texte y est typographié en lettres capitales.

23 Dans *Des anges mineurs* (1999), l'un des personnages se nomme Djaliya Solaris. Le patronyme est une réappropriation évidente du titre du roman de science-fiction de Stanislas Lem, *Solaris* (1966, pour la traduction française). Et le phénomène est une fois encore souligné par l'exploitation des ressources périertextuelles puisque le titre du 11<sup>e</sup> narrat (p. 42-46) est précisément « Djaliya Solaris ».

24 La communication des univers oniriques, tout d'abord, incite à un tel rapprochement, que confirmerait une lecture comparatiste des *Anges mineurs* et de la nouvelle borgésienne intitulée « Les ruines circulaires », dans *Fictions*, 1957 (1965, pour la traduction française, p. 53-60). Sur un plan plus général, Borges lui aussi s'est livré à diverses descriptions d'ouvrages ou de littératures imaginaires, par exemple, au sein du même recueil, dans : « Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius » (p. 11-31), « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » (p. 83-89) ou encore « L'approche d'Almotasim » (p. 33-40). Mais l'invention par Volodine du concept de post-exotisme, effectivement *mis en œuvre*, induit une systématisation et un dépassement du procédé.



caractérisable par une tension dialectique entre dispersion et condensation, forces centrifuge et centripète, les frontières entre vie et mort s'abolissent (voir les successifs décès et résurrections des personnages), ce principe d'incertitude peut être étendu aux « œuvres » dans l'acception architecturale précédemment spécifiée. Œuvres vives et mortes échangent leur statut, le caché devient visible, le crypté est décrypté — et, toujours, inversement. Ces fluctuations réciproques procèdent d'une solidarité maximale du contenu diégétique et des formes par lesquelles il s'actualise : ainsi du principe de non-contradiction entre vif et mort, qui trouve sa justification dans la réappropriation subjective (car athée), déformée et déformante, du *Bardo Thödol ou Livre des morts tibétain* — qui, de surcroît, est l'occasion d'un long commentaire métatextuel dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*<sup>25</sup>.

Et c'est, de nouveau, l'invasion du péri-texte par le métatextuel qui assure la lisibilité de ce principe d'échanges perpétuels, tant thématique que structurel : le systématisme de la pratique hétéronymique est simultanément mis en œuvre et implicitement dialectisé au sein d'une rubrique intitulée « 10. Du même auteur dans la même collection »<sup>26</sup>. Cette liste de 343 ouvrages pour la plupart imaginaires contient aussi les références de tous ceux effectivement publiés par Antoine Volodine, date exacte de publication comprise<sup>27</sup>, mais ils y sont attribués à d'autres identités auctoriales, parfois présentes comme personnages dans les fictions antérieures. Les implications de la métalepse semblent portées ici à un degré d'exténuation, mais la présentation typographique de cet inventaire bibliographique incite à relativiser cet apparent « jusqu'au-boutisme » hétéronymique. Ces pages, comme toutes les incises descriptives du post-exotisme qui ont précédemment morcelé la fiction, sont présentées sous forme d'encadré, ce qui leur évite de contredire durablement l'authentique liste « Du même auteur » qui inaugure le volume par la bibliographie exacte et exclusive de Volodine. De même, si la seconde page de faux-titre attribue *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* à un collectif d'écrivains (où figure Volodine), la première comme la couverture de l'ouvrage ne déclinent que l'identité de l'auteur réel. Aux frontières éditoriales de l'univers post-exotique, l'économie de marché reprend ses droits...<sup>28</sup>

25 Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 75-81.

26 *Ibid.*, p. 86-108.

27 À l'exception des *Anges mineurs*, encore inédit en 1998. Si le titre de l'ouvrage inaugure la liste bibliographique, c'est avec rang de premier române de l'histoire du post-exotisme, attribué à Maria Clementi. On notera que le choix de ce titre pour le recueil de narrats publié par Volodine en 1999 confirme le systématisme de la pratique hétéronymique, et permet de lire *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* comme un métatexte post-exotique valable aussi bien rétrospectivement que simultanément et prospectivement.

28 Et on peut le déplorer : il est vrai que les couvertures des textes les plus récents exhibent les classifications inédites (române, narrats) dont ils se réclament, mais si la pratique hétéronymique s'était étendue à l'extérieur des diégèses de l'univers post-exotique, sous la forme d'ouvrages signés non plus Antoine Volodine mais par exemple Yasar Tarchalski, Lutz Bassmann ou Maria Clementi, la cohérence de l'œuvre comme ses implications en eussent été considérablement accrues. Toutefois, il me faut reconnaître que seule cette « démission » partielle a pu m'inciter à entreprendre cette *enquête* : sans elle, comment en effet oser l'analyse de cette œuvre sans craindre de la violenter et donc de basculer dans le camp des « dogues » ?

Il n'en reste pas moins qu'au sein de l'univers post-exotique ainsi créé, et qui recouvre à ce jour l'intégralité des publications volodiniennes, l'hétéronymie gouverne les fluctuations identitaires avec rang de principe absolu, et reçoit la caution fictionnelle de l'entité composite — que ne limitent ni l'étendue ni la durée — d'une communauté initialement révolutionnaire puis carcérale. Ces présupposés thématique-structurels sont en outre spécifiés dans le corps même de la fiction, au cours d'une séquence métatextuelle qui dénude et exhibe à l'attention des lecteurs l'un des principaux codes axiologiques organisateurs du récit :

Je dis « je », « je crois » mais on aura compris qu'il s'agit, là aussi, de pure convention. [...] Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort <sup>29</sup>.

### Défis post-exotiques

Cette mise en œuvre systématique de stratégies dénudantes et déréalisantes ne vise pas tant une désormais banale proclamation d'hyperlittérarité ou d'hyperfictivité qu'une radicale dissolution des frontières entre littéraire et extralittéraire, entre rêve et réalité, entre vie et mort. On reconnaît dans cette ambition un écho de la quête surréaliste du « point suprême d'annulation des dualités » (*Manifeste* de 1924), relayé par le bouddhisme du *Bardo Thödol* — ignoré de Breton et des siens, et pourtant si proche de leurs aspirations métaphysiques. Post-formaliste, post-surréaliste, post-bouddhiste, mais encore post-fantastique ou post-révolutionnaire, le post-exotisme s'impose comme une mouvance tout aussi fortement unitaire — puisque l'œuvre volodinienne en constitue l'hapax — que synchrétique. En cela, elle réalise bien la fusion projetée des contraires, et le fait depuis une position esthétique et sociale revendiquée comme marginale.

Proclamant son appartenance à la « littérature des poubelles <sup>30</sup> », attribuée à divers collectifs insurrectionnels de parias dans un au-delà fictif d'un collectivisme révolutionnaire jadis triomphant mais désormais maté par la tyrannie capitaliste, cette entreprise se pose comme *littérature mineure* <sup>31</sup>. Mais sa localisation revendiquée dans le *bas* <sup>32</sup> social et esthétique constitue surtout un positionnement stratégique, qui lui permet de produire et faire entendre un discours marginal et foncièrement réactionnel — alternatif. C'est qu'en dépit de sa très forte clôture, générée non seulement par les procédures de saturation métatextuelle mais aussi, solidairement, par l'élaboration d'un univers diégétique à la fois utopique et uchronique, cette œuvre parvient — plus efficacement que les tentatives prétendument « réalistes » — à nous parler de notre monde contemporain. Car l'exotique fonctionne sur le mode du *détour* fictionnel, et programme à terme sa fusion avec son présumé contraire : l'endotique. C'est principalement l'axiologie de l'univers

29 Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 19.

30 Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, 1990, p. 143 sq.

31 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, 1975.

32 À propos de cette notion, voir Mikhaïl Bakhtine, notamment *L'œuvre de François Rabelais et la culture comique populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1970 (pour la traduction française).

ainsi créé qui favorise le retour à notre *ici et maintenant* : les prémices de l'œuvre volodinienne doivent en effet être recherchées dans le contexte de luttes idéologiques et théoriques des années 1970, dont plutôt que la permanence sont ainsi assurées la résurgence et la systématisation par le biais de leur mise en intrigue fictionnelle, cryptée et décalée. À l'échelle planétaire, nous nous situons effectivement dans un au-delà de la tentation collectiviste, supplantée par l'expansion apparemment inexorable d'un modèle « libéral » unitaire : l'œuvre volodinienne peut aussi être lue comme une description et bien sûr une contestation de ces mutations sociales, idéologiques et historiques<sup>33</sup>.

Toutefois, il ne saurait s'agir ici d'une contestation frontale, en raison même de l'extrême clôture de cette œuvre qui, se constituant en monde fictionnel possible doté d'une cohérence propre, entre dans un rapport de concurrence avec le monde réel. C'est là d'une conséquence inhérente à toute quête esthétique de la totalité, qui implique le recours aux formes de l'excès ; excès non pas du roman mais du tissu fictionnel supratextuel qui / que constitue l'œuvre et qui affecte « la quantité, la longueur, les détours et l'expansion<sup>34</sup> », et parvient « ainsi à donner au monde une identité fictive<sup>35</sup> » — résorbant le rapport de concurrence.

À première vue du moins, car la résorption n'est peut-être qu'apparente et provisoire. En effet, l'œuvre volodinienne ne saurait se résoudre à l'exploitation de ressources exclusivement immanentes, et joue également d'un parasitage (transcendant) des espaces de l'institution littéraire. Contingent ou non, l'itinéraire éditorial de cette œuvre apparaît signifiant : d'une collection réputée « paralittéraire » (« Présence du futur ») à une collection spécialisée dans la publication de textes contemporains généralement ambitieux (« Fiction & C<sup>ie</sup> ») en passant successivement par un espace éditorial réputé avant-gardiste (les Éditions de Minuit) et l'imposant bastion d'une certaine orthodoxie esthétique (la collection « Blanche » des Éditions Gallimard), le parcours déconcerte par son atypisme. Mais à y regarder de plus près, il reproduit dans la topographie institutionnelle les caractéristiques de l'œuvre : simultanées fragmentation et condensation. Et pose d'intéressants problèmes herméneutiques qui requerraient une étude autonome : la localisation éditoriale jouant indéniablement un rôle dans la constitution des présupposés que les lecteurs se donnent face aux textes, nous ne construisons évidemment pas notre réception de *Rituel du mépris* (« Présence du futur ») et *Vue sur l'ossuaire* (« Blanche ») à partir des mêmes attendus. Or, établissons-nous ces distinctions préalables, en partie inconscientes, selon des critères également valables sur les plans éditorial et esthétique ? Ces plans sont-ils indissociables ? Ou les divers textes de Volodine, fragments de l'œuvre post-exotique plurielle, auraient-ils pu indifféremment troquer leurs origines éditoriales respectives ? C'est l'un des intérêts de l'œuvre volodinienne que de contribuer

---

33 Ce qui vaut tout particulièrement pour *Alto solo* (1991), qui peut passer pour une dénonciation fictionnelle de la montée du fascisme, voire (bien que le mouvement ne soit jamais nommé) du Front National. Mais l'ouvrage appartient pleinement au post-exotisme en ce qu'il ne sacrifie aucunement sa complexité esthétique à la tentation de la transativité référentielle.

34 Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, 1999, p. 179.

35 *Idem*.

à poser ces problèmes d'interprétation, tout en contraignant les herméneutes potentiels à maintenir leur réflexion en suspens faute des éléments nécessaires et suffisants pour aboutir à la production d'une conclusion univoque.

On le voit, par cette indifférence apparente aux ordinaires balises éditoriales qu'elle déborde et déjoue, l'œuvre de Volodine semble procéder d'un noyautage de l'institution littéraire qui reconduirait dans le hors-texte(s) l'axiologie des fictions. Et l'exacerbation de ce rapport concurrentiel entre œuvre-monde et monde atteint une apothéose avec la parution d'*Un étrange soupir de John Untermensch*. Ce bref texte est en effet publié par la revue *Formules*, consacrée aux littératures à contraintes : l'espace éditorial investi est donc cette fois celui du savoir de type universitaire ou « para-universitaire ». Bien que le sommaire du volume le range au nombre des « créations », *Un étrange soupir de John Untermensch* déjoue partiellement cette classification en déployant une nouvelle fois un discours métatextuel de type poéticien portant sur la notion de contrainte discrète dans les écrits post-exotiques. S'y donne à lire une déconcertante tension entre, d'une part, le cadre fictif, les habituels glissements hétéronymiques et titulaires et, d'autre part, un recours ponctuel aux normes de transmission de la connaissance scientifique (note en bas de page, référence bibliographique exacte au *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*) et surtout la remarquable finesse des analyses d'autre part. Il s'agit à la fois d'une nouvelle fiction post-exotique et d'un métatexte éclairant aussi bien ce fragment que l'ensemble de l'œuvre à laquelle il s'agrége en même temps qu'il la prolonge.

Ici, le défi post-exotique est non plus seulement social, politique, idéologique, esthétique, mais aussi théorique et épistémologique — sans qu'il soit possible de dissocier ces multiples paramètres. Du sein d'un lieu de discours « scientifique », le post-exotisme, foisonnement inclassable, entreprend de se classer lui-même et de s'analyser rigoureusement, sans renoncer aux ressources ambiguës et parasites de la mise en fiction. Le défi lancé aux tentatives d'analyse selon les méthodologies « scientifiques » officielles (dominantes) était déjà présent dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* sous les aspects d'un refus de l'affiliation du post-exotisme au post-modernisme :

Par paresse intellectuelle, vous considérez que le post-exotisme constitue un courant parmi d'autres, une variante bizarre de post-modernisme magique... alors que le post-exotisme est à votre littérature ce que... Sa voix se brisait [...] <sup>36</sup>.

Autant qu'une revendication de singularité esthétique, c'est un défi théorique qui est ici lancé, sous la forme provocatrice de la rétentio du sens provoquée par le recours à l'aposiopèse. Déniant aux commensaux du pouvoir institutionnel le droit comme la capacité de le penser, le post-exotisme s'ingénie à provoquer leur perplexité et à l'entretenir par sa mise en fiction ironique. Et c'est en cela qu'il induit un nécessaire questionnement d'ordre épistémologique : Antoine Compagnon le souligne, « la théorie littéraire ressemble par bien des côtés à une fiction <sup>37</sup> », et ses tenants ont beau jeu, face à leurs

36 Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 33.

37 Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie (Littérature et sens commun)*, 1998, p. 279.

détracteurs, de se réclamer de la latitude métaphorique qui les dispenserait de rendre compte de « ses fondements idéologiques [...] et de ses conséquences logiques<sup>38</sup> ». Or, en brouillant les frontières entre œuvre et monde, entre fiction et métatexte, en imposant la concurrence ironique d'une mise en fiction de la théorie, le post-exotisme constitue (aussi) une injonction adressée à tous les théoriciens : il leur fait implicitement obligation d'assumer le sérieux et la crédibilité des tenants et aboutissants de leur activité.

---

38 *Idem.*

### Références

- ANONYME, *Le livre des morts tibétain ou les expériences d'après la mort dans le plan du Bardo*, Paris, J. Maisonneuve, 1987 (trad. de C. G. Jung).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture comique populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (Tel), 1970 (trad. d'A. Robel).
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1973.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard (Folio), 1965 [1957] (trad. de R. Callois, N. Ibarra et P. Verdevoye).
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie (Littérature et sens commun)*, Paris, Éditions du Seuil (La couleur des idées), 1998.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1977.
- DELEUZE, Gilles et Felix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1963.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- LAHOUGUE, Jean, *Le domaine d'Ana*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.
- LEM, Stanislas, *Solaris*, Paris, Denoël (Présence du futur), 1966 (trad. de J.-M. Jasienko).
- MAGNÉ, Bernard, « Le métatextuel », *TEM*, n° 5 (1986), p. 83-90.
- — —, « Le métatextuel (2) : le métatextuel connotatif », *TEM*, n° 6 (1986), p. 67-70.
- — —, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. XIV, n° 1-2 (1986), p. 77-88.
- ROUSSEL, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963 [1935].
- SAMOYAU, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- VOLODINE, Antoine, *Alto solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- — —, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël (Présence du futur), 1985.
- — —, *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & C<sup>ie</sup>), 1999.
- — —, *Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël (Présence du futur), 1988.
- — —, *Le nom des singes*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- — —, *Le port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- — —, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard (Blanche), 1998.
- — —, *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- — —, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard (Blanche), 1997.
- — —, *Rituel du mépris*, Paris, Denoël (Présence du futur), 1986.
- — —, *Un étrange soupir de John Untermensch*, « création », *Formules (Revue des littératures à contrainte)*, n° 3 (1999-2000), p. 141-148.
- — —, *Un navire de nulle part*, Paris, Denoël (Présence du futur), 1986.
- — —, *Vue sur l'ossuaire*, române, Paris, Gallimard (Blanche), 1998.
- WAGNEUR, Jean-Didier, « Volodine, le post-exotique », *Libération*, « Cahier livres » du jeudi 12 mars 1998, p. 8-9.